

***Klondyke* : une tentative de créer une dramaturgie nationale**

Jane Baldwin

Numéro 40, automne 2006

Le théâtre irlandais au carrefour des modernités

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041658ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041658ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) et Société
québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Baldwin, J. (2006). *Klondyke* : une tentative de créer une dramaturgie nationale.
L'Annuaire théâtral, (40), 135–142. <https://doi.org/10.7202/041658ar>

Résumé de l'article

Cet article examine de plusieurs points de vue la production expérimentale de 1964 du Théâtre du Nouveau Monde (presque oubliée aujourd'hui) de *Klondyke*. Premièrement, il traite de cette production comme une expérience de « création collective », bien que ni le terme ni le concept ne soit encore passé dans la pratique théâtrale au Québec. Deuxièmement, il envisage la création de ce spectacle comme la réalisation du désir de Jean Gascon, le metteur en scène, de créer une oeuvre canadienne-française originale et authentique. Et finalement, il analyse la contribution de la pièce au théâtre musical.

Jane Baldwin
Conservatoire de Boston

Klondyke : une tentative de créer une dramaturgie nationale

Les critiques et les universitaires considèrent généralement que les premières expérimentations dans le théâtre québécois, surtout en ce qui concerne la création collective, virent le jour en 1968. C'est faire peu de cas d'une tentative antérieure et incomplète, aujourd'hui presque oubliée, de création collective : *Klondyke*, mise en scène en 1965 au Théâtre du Nouveau Monde (TNM), qui fut une des nombreuses explorations réalisées par Jean Gascon pendant ses quinze ans comme directeur artistique du théâtre.

La féconde décennie 1948-1958 fut pour Montréal une période de « grands espoirs », selon l'éminent historien Jean Béraud (1958 : 261). En effet, pour la première fois, se manifestait un effort concerté pour développer un théâtre professionnel canadien-français. En 1951, Jean Gascon avait fondé le Théâtre du Nouveau Monde avec un groupe d'amis et de collègues, dont Jean-Louis Roux et Georges Groulx. Gascon, Roux, et Groulx avaient une histoire en commun : au début des années 40, ils avaient été membres des Compagnons de Saint Laurent, un théâtre amateur dirigé par le père Émile Legault. Plus tard, ils partirent pour Paris qui était, à cette époque, la Mecque du théâtre pour les Canadiens français, dans l'espoir d'y faire carrière. Mais, en 1951, ils se retrouvèrent à Montréal avec l'intention d'établir une troupe professionnelle. Des trois, seul Gascon avait réussi à amorcer une carrière en France. Ce dernier, force dominante de la compagnie, en était le directeur artistique : sous sa direction, le TNM devint la première compagnie de Montréal.

Deux des grandes et nobles ambitions de Gascon et de ses partenaires étaient de contribuer « à la formation intellectuelle et morale de la société » en élevant le niveau

théâtral au Québec par la création d'une compagnie permanente composée d'artistes avec lesquels ils avaient travaillé pendant des années, et en encourageant de nouveaux dramaturges dont l'œuvre refléterait la culture du Canada français (Sabourin, 1976 : 24). Ils croyaient qu'une compagnie permanente stimulerait la création en éliminant quelques-uns des risques liés à une production exclusivement commerciale. Une fois sa pièce acceptée, le dramaturge aurait la garantie d'un certain nombre de représentations. Trouver la compagnie n'était pas difficile : pour une ville qui n'avait guère de théâtre professionnel, Montréal était riche d'acteurs talentueux. Par contre, trouver de nouveaux dramaturges canadiens-français s'avérerait problématique.

Comment Gascon envisageait-il une dramaturgie canadienne-française idéale? Une indication de ce qu'il cherchait se trouve dans l'évocation des dramaturges qu'il admirait. Homme de goût et de grande envergure intellectuelle, son répertoire, quoique influencé par les grands metteurs en scène français d'après-guerre, était éclectique, embrassant les différentes époques et manifestations de la culture occidentale. Il a monté, entre autres, des pièces de Molière, de Corneille, de Shakespeare, des jacobéens, de Strindberg, de Feydeau, de Ghelderode, de Montherlant, d'O'Neill et de Brecht. Une autre indication se trouve dans sa conception du « Canada français », qui, pour lui, se limitait *a priori* au Québec. Donc, en principe, une dramaturgie canadienne-française serait composée de pièces qui représenteraient la culture, le peuple et les lieux du Québec. Mais, tout en s'engageant à développer une dramaturgie nationale (avec le Québec comme nation), il favorisait un répertoire traitant de grands thèmes universels. L'universel lui importait plus que le local, bien que l'un n'exclut pas forcément l'autre. S'il s'était cantonné à cette préférence, il n'aurait pu être à l'origine d'une dramaturgie québécoise. Quand le théâtre est lié à l'identité, c'est ce thème que les pièces mettent en scène, qu'elles soient ethniques, raciales, sexuelles ou basées sur la langue. C'est ce qui arriva lors de la « naissance » du théâtre québécois à la fin des années 60.

Avant 1957, le TNM n'avait mis en scène qu'une création canadienne-française : *Une nuit d'amour* d'André Langevin. Le TNM, sous l'égide de Gascon, organisa un concours de création pour alimenter sa programmation. Durant les quatre années d'existence du concours, le TNM monta trois pièces primées, dont aucune ne connut un succès populaire. On peut imaginer que si le théâtre avait mieux soutenu les écrivains, en leur offrant, par exemple, des ateliers, leurs œuvres auraient connu un meilleur accueil.

Au début de 1964, Gascon tenta une autre expérience. Il réorganisa officiellement la direction du théâtre pour partager les responsabilités administratives et artistiques avec le dramaturge Jacques Languirand et le compositeur Gabriel Charpentier. Ce dernier collaborait avec Gascon depuis plusieurs années, en composant la musique de scène des

spectacles du TNM. Désormais, il était directeur de la musique pendant que Languirand travaillait à titre de secrétaire-général. Il était entendu que Languirand créerait une pièce pour la prochaine saison (Paquette, 1998 : 155). Ce trio constitué d'un metteur en scène, d'un dramaturge et d'un compositeur ne pouvait que donner naissance à une œuvre musicale originale. Gascon avait déjà monté des « comédies musicales » au TNM; telles les populaires et frivoles comédies *Irma la douce* et *Les fantasticks*, comme il avait monté le très peu frivole *Opéra de quat'sous* de Brecht. Développer une pièce de théâtre musical en français, traitant de thèmes sérieux, voire sociopolitiques, semblait un pas décisif pour le TNM. Jusqu'à l'exception du *Vol rose du flamant* (1964) de Clémence Desrochers, les seules comédies musicales créées au Québec avaient été des revues.

Jacques Languirand était alors considéré comme la figure de proue de l'avant-garde au Québec, essentiellement parce qu'il s'inspirait du surréalisme et du théâtre de l'absurde (Gay, 1976 : 515). Ses premières pièces évoquent pour la plupart les farces tragiques d'Ionesco. Mais, malgré les prix qu'elles avaient reçus, elles n'avaient pas connu de succès auprès du grand public. Avec *Klondyke*, Languirand abandonna ce registre sans qu'on sache si ce fut pour céder à l'insistance de Gascon ou pour rejoindre le public.

Le nouveau codirecteur du TNM jouait avec l'idée d'écrire une pièce sur le Klondike depuis son séjour parisien comme étudiant. Initialement, il l'avait structurée dans le même style que ses autres pièces : les événements de la ruée vers l'or y étaient « vécus » à la fenêtre par deux personnages enfermés dans une chambre. Mécontent de cette première version, il ajouta six personnages et une autre chambre avant de remettre le texte à Gascon. Enthousiasmé par l'idée, mais non par la forme, ce dernier croyait qu'une histoire de cette envergure devrait être racontée d'une façon extravagante. Elle exigeait de l'action, beaucoup de personnages, des décors, de l'ambiance, de la musique. Ce devait être une histoire d'envergure nationale – plus canadienne que québécoise toutefois – convenant à un événement historique ayant le statut d'un mythe culturel. Mais c'était aussi une aventure, comme Languirand nous le rappelle, à laquelle beaucoup de Canadiens français participèrent.

C'est sur cette base que *Klondyke* fut dès le début développée, par les quatre concepteurs (Gascon, Charpentier, Languirand (librettiste et parolier) et Robert Prévost (décorateur)), comme « une action dramatique » mettant l'accent sur l'intrigue, plutôt que sur le dialogue ou la musique. Aucun élément n'était privilégié, et Languirand considérait l'œuvre comme « une création collective » (Soublière et Brossard, 1965 : 5). Il s'agissait indubitablement d'un premier exemple québécois de groupe non hiérarchisé, même si Charpentier et Languirand firent tous deux allusion à une « bataille d'egos » (Charpentier, 2004) avec Gascon, tout en lui reconnaissant la paternité de l'idée initiale comme son rôle

de directeur du projet. Gascon était « le maître » (*Ibid.*). Comment cette équipe a-t-elle alors pu fonctionner? Malgré son enthousiasme à l'idée de faire partie du groupe, Languirand n'était pas habitué à travailler en concertation avec d'autres, et il lui fallut s'adapter à cette situation inédite. Charpentier, en revanche, comme directeur de la musique et concepteur d'effets sonores pour le TNM, avait coutume de travailler dans le cadre du théâtre traditionnel, même s'il s'efforçait toujours d'en repousser les contraintes. Languirand a dû composer avec la nécessité de maintenir l'équilibre entre paroles et musique, tant son rôle ne se résumait pas simplement, comme il l'avait d'abord cru, à fournir des paroles afin qu'elles soient mises en musique. La musique de Charpentier avait ses propres besoins. Languirand s'est résigné à rejeter beaucoup de paroles qu'il avait écrites ou à s'en servir comme « matière première » devant être retravaillée avec le compositeur (Soublière et Brossard, 1965 : 5). Un arrangement semblable existait avec Gascon. D'après celui-là, Languirand créait des situations, des personnages et des dialogues pour les soumettre ensuite au metteur en scène qui choisirait ce qui convenait le mieux au projet. Parfois, Gascon éliminait le dialogue de Languirand pour raconter l'histoire d'une façon plus visuelle. La caractéristique principale qui distingue *Klondyke* de ce qui s'appellera plus tard la création collective était que les acteurs ne collaboraient pas au processus.

Le style dont convinrent finalement les collaborateurs était l'épique. Gascon admirait Bertolt Brecht depuis qu'il avait vu son travail à Paris en 1947. Huit ans plus tard, quand le TNM participa au Festival d'art dramatique de la ville de Paris, ses membres eurent l'occasion de voir la compagnie de Brecht jouer *Le cercle de craie caucasien*. Gascon put ainsi étudier son style et discuter avec la troupe. Selon toute probabilité, Gascon puisa son inspiration dans cette expérience quand il monta, en 1961, *L'opéra de quat'sous* dans lequel il jouait le rôle principal de Mackie. Ce spectacle très réussi présenta pour la première fois l'œuvre de Brecht au Québec.

En abordant le théâtre épique, Languirand dut changer radicalement de technique. Dans *Klondyke*, il ne présente plus des individus, mais focalise plutôt l'action sur un groupe – les chercheurs d'or et les « parasites » de la ruée vers l'or de 1896 au Yukon. Écrite en douze tableaux, subdivisée en soixante-quinze scènes de différentes longueurs, *Klondyke* comprend vingt-deux personnages – cinq femmes et dix-sept hommes – dont sept chercheurs d'or qui forment aussi un chœur. Un second chœur – un quatuor – commente l'action comme dans les pièces grecques anciennes. *Klondyke* contient vingt-sept chansons et récitatifs de longueurs, de style et d'instrumentation divers.

Les collaborateurs travaillèrent sur la pièce pendant plus de deux ans, tandis que le Québec était aux prises avec des tensions politiques : le séparatisme, la question la plus fondamentale de l'époque. Aucun élément de ce débat ne trouve écho dans *Klondyke*. Tous

les personnages parlent français (et exceptionnellement pour Languirand, le français québécois), mais bien que plusieurs noms indiquent un milieu socioculturel anglophone, il n'y a pas de conflit entre les divers groupes linguistiques. Seule la soif de l'or est le moteur de l'action. Seuls les personnages autochtones, qui confèrent une note pittoresque à l'intrigue, sont présentés comme des victimes d'un système social dominé par les Blancs.

Bien que Brecht et Weill constituent des influences évidentes, certains aspects de *Klondyke* ont l'air d'être sortis d'autres modèles comme, par exemple, le western américain. Les personnages « *rough "n" tough* », les décors de Far West et l'intrigue mélodramatique sont bien connus des amateurs de cinéma. Un autre modèle, peut-être inconscient, est la comédie musicale américaine *Oklahoma* (1943) de Richard Rodgers et d'Oscar Hammerstein. Il faut noter pourtant que, malgré les nombreuses similarités entre les deux pièces, la partition et l'orchestration variées, astucieuses et modernistes, voire postmodernistes de Charpentier, ne doivent rien aux airs de comédie musicale de Rodgers. Comme le spectacle américain qui prend comme point de départ l'entrée de l'Oklahoma dans la confédération américaine, *Klondyke* exploite un événement historique qui en est la réplique inversée. *Oklahoma* célèbre la normalisation du Far West; *Klondyke*, son aventure, ses risques et sa liberté anarchique.

L'histoire de *Klondyke* commence pendant l'été de 1896 et se termine une année plus tard. Ni l'intrigue ni la psychologie des personnages n'est bien développée; les créateurs préféreraient mettre l'accent sur le récit plus large, celui de la ruée vers l'or, offrant aux spectateurs, dans un style épique, une série d'images qui vont de la farce à la tragédie. Néanmoins, on peut y distinguer deux histoires parallèles : celle de Pitt et de Joe, deux chercheurs, et celle de Pierre, qui est amoureux de Daisy, la prostituée convoitée par tous. Certaines caractéristiques des personnages d'autres pièces de Languirand s'y retrouvent. Souvent, il y a un conflit entre deux hommes, l'un dur et cynique, dans ce cas Joe, l'autre naïf et idéaliste, ici Pitt. Dans *Klondyke*, ces attributs sont tellement marqués que les deux personnages se résument à des stéréotypes sexuels : Joe, le mâle brutal et macho; Pitt, l'incarnation de qualités considérées comme traditionnellement féminines – soumission, bonté, etc. Et, effectivement, la pièce fait allusion à un rapport homosexuel sans le développer.

La sexualité de Daisy, pour sa part, est très théâtrale : c'est la personnification de l'or, un objet de luxe, qu'on admire visuellement quand elle fait un strip-tease, prend des bains de champagne et parade pendant une fête. « Regardez, ne touchez pas », dit la maquerelle aux clients du bordel/hôtel.

Dans ce monde composé de personnages grotesques, Pierre se distingue par sa normalité et son honnêteté. Comme les autres, il est venu au Klondike pour l'aventure et l'or. À la différence des autres, il trouve son identité et mûrit en traversant des épreuves difficiles et en affrontant l'adversité. Il est capable de renoncer au jeu et de donner un nouveau départ à sa vie, qu'il veut désormais inscrire dans le quotidien. Il retournera à la ferme avec Daisy qui, à son tour, abandonne richesse et liberté sexuelle illusoires pour vivre comme épouse et mère.

La fin de *Klondyke* est à la fois optimiste, à la façon de Rodgers et de Hammerstein, et désespérée, ou peut-être simplement réaliste, à la mode de Brecht. Après le départ de Daisy et de Pierre pour les plaisirs simples de la vie domestique, les autres personnages qui avaient joué et perdu sont réunis en un dernier chant choral. Le finale d'*Oklahoma* est une célébration de la terre et de la joie d'y appartenir; celui de *Klondyke*, « L'air de pauvres », est un hymne à la misère.

La critique réserva un accueil mitigé à *Klondyke*, qui plut au public et fut jouée « à guichets fermés »¹ (Tard, 1971 : 110). On la choisit pour représenter le Canada au Festival du Commonwealth à Londres. Plusieurs critiques anglais, s'attendant à une comédie musicale conventionnelle à la Broadway, restèrent perplexes devant la variété des thèmes musicaux et de l'originalité du style. Pour résumer le fait que la musique ne servait pas seulement de fond sonore aux chansons et que le piano accompagnait généralement l'action, suggérant quelquefois une poursuite de cinéma muet et, d'autres fois, un chant grégorien², le *Times* qualifia la pièce d'opéra folklorique.

Herbert Whittaker du *Toronto Globe and Mail* et Jean Basile du *Devoir* critiquèrent le texte et la mise en scène, croyant que les créateurs avaient imité de très près le Brecht de surtout *L'opéra de quat'sous* (Whittaker, 1965; Basile, 1965 : 6). Aujourd'hui, tant de dramaturges et de metteurs en scène ont adopté les théories et les techniques de Brecht, qu'on ne trouve rien d'extraordinaire à ce que les créateurs de *Klondyke* s'en soient, eux aussi, inspirés pour la structure. Quoique la pièce contienne une critique tacite du capitalisme et de l'individualisme forcé, leurs emprunts étaient plus théâtraux qu'idéologiques. Gascon décrivit *Klondyke* comme une pièce « idiomatique par excellence comprenant tous les signes extérieurs de Brecht » (Penman, 1965), tels, outre les épisodes narratifs, l'utilisation du multimédia – des photos de l'époque et des cartes de cols de montagnes étaient projetées sur deux écrans –, d'un petit orchestre sur la scène et du plateau tournant que Gascon avait employé pour *L'opéra de quat'sous*. La complexe conception de Charpentier, par contre, fait figure aujourd'hui de première réalisation d'environnement sonore au Québec : un deuxième ensemble musical était installé dans la

fosse d'orchestre, pendant que des morceaux enregistrés étaient diffusés dans la salle par neuf haut-parleurs.

Klondyke s'inspirait donc de multiples influences : les personnages rappellent ceux de la pègre de *L'opéra de quat'sous*, les stéréotypes d'*Oklahoma* – Joe est un homologue de Jud, Pierre de Curley, Daisy d'Ado Annie. Mais leur généalogie remonte plus loin dans le temps, quelques-uns jusqu'à Molière, comme, par exemple, le « Preacher », hypocrite évocateur de Tartuffe. D'autres relèvent, comme Pitt – une nouvelle incarnation du domestique débonnaire, mais stupide – de la *commedia dell'arte*. Quant à la composition, parmi d'autres sources, Charpentier a trouvé son inspiration dans le baroque et la musique française romantique du XIX^e siècle. Néanmoins, malgré toutes ses influences, *Klondyke* était une composition théâtrale tout à fait originale, différente de tout ce qui avait été créé auparavant au Québec. Malheureusement, la pièce n'a jamais été remontée, peut-être parce que, peu après sa création, Gascon quitta le TNM pour le Festival de Stratford en Ontario. L'année suivante, Languirand, comme dramaturge en résidence, écrivit *L'âge de Pierre* qui fut retirée de la saison 1965-1966 où on l'avait programmée. Languirand quitta le TNM et renonça à la dramaturgie.

Traduction de Jane Baldwin revue par Dominique Lafon

Notes

1. Malgré l'accueil critique mitigé, *Klondyke* a remporté le prix pour le meilleur spectacle de la saison 1964-1965 au Congrès du spectacle.
2. *Vancouver Sun*, 24 septembre 1965.

Bibliographie

- BASILE, Jean (1965), *Le Devoir*, 16 février, p. 6.
- BÉRAUD, Jean (1958), *350 ans de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- CHARPENTIER, Gabriel (2004), « Entretien », 11 juin.
- GAY, Paul (1976), « L'itinéraire de Languirand ou la réponse à l'angoisse humaine », dans Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, p. 513-530.
- PAQUETTE, Claude (1998), *Languirand biographie*, Montréal, Libre Expression.

- PENMAN, Margaret (1965), « They're the Hit of the Festival », *Toronto Telegram*, 24 septembre.
- SABOURIN, Jean-Guy (c1976-c1977), « Programme 1961-1962 », *Les vingt-cinq ans du TNM : son histoire par les textes*, t. I, [Montréal], Leméac, p. 24-25.
- SOUBLIÈRE, Roger, et Nicole BROSSARD (1965), « Jacques Languirand : Klondyke est une expérience de création collective ... », *Quartier latin*, 11 février, p. 5.
- TARD, Louis-Martin (1971), *Vingt ans de Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, Éditions du Jour.
- WHITTAKER, Herbert (1965), « Klondyke's Frontier Dialogue Drags On », *Toronto Globe and Mail*, 25 septembre.